

Meier, Oliver; Feller, Michael; Christ, Stefanie: *Der Gurlitt-Komplex. Bern und die Raubkunst*. Zürich: Chronos Verlag 2017. ISBN: 978-3-0340-1357-4; 408 S.

Rezensiert von: Lea Haller, Universität Zürich

Es ist eine Geschichte geprägt von Reichtum und Diskretion, Kunstverstand und Geschäft, Raub und Not, aber auch von der Schwierigkeit, nach Jahrzehnten mit nüchternem Blick Klarheit zu schaffen und Gerechtigkeit für historisches Unrecht herzustellen. Während der Herrschaft der Nationalsozialisten wurde in Deutschland verfeimte „entartete“ Kunst aus Museen entfernt und zwecks Devisenbeschaffung ins Ausland verkauft. Kapital in Form von Kunst fanden die Nazis auch bei jüdischen Sammlern, die sie durch eine exorbitante Reichsfluchtsteuer zum Verkauf von Kunstwerken zwingen oder kurzerhand enteigneten, und später durch Kunstraub in den besetzten Gebieten. Das Spektrum zwischen freiwilligem Verkauf, Veräußerung zwecks Flucht und Überleben, Beschlagnahmung und Enteignung ist breit. Zahlreiche Kunstgegenstände wechselten die Besitzer, viele verschwanden unter ungeklärten Umständen und sind bis heute verschollen. Sie sind nur noch als Forderung vorhanden – als Datenbank-Eintrag mit einer „Lost Art-ID“ auf lostart.de.

Dass die Schweiz während des Zweiten Weltkriegs auch eine Drehscheibe für den Handel mit Kulturgütern war, ist spätestens seit dem Bericht der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg (UEK) aus dem Jahr 2001 bekannt.¹ Aber erst seit 2012 die Kunstsammlung von Cornelius Gurlitt „entdeckt“ wurde, die zwei Jahre später per testamentarischer Verfügung an das Kunstmuseum Bern ging, wird das Thema auch hier breit diskutiert. Die Sammlung war damals auf rechtlich zweifelhafter Grundlage beschlagnahmt worden. Über 1500 Bilder lagerten in Gurlitts Schwabinger Wohnung sowie in einer *Dépendance* in Salzburg; man vermutete einen Hort von Raubkunst. Eine Taskforce machte sich unverzüglich an die Arbeit, um die Herkunft der Bilder zu erforschen. Ernüchterung folgte bald: Nur bei etwa

einem Dutzend gibt es konkreten Verdacht, fünf Bilder sind bisher als Raubkunst identifiziert worden. Die großen Fragen liegen anderswo.

Seither ist viel publiziert worden. Stefan Koldehoff legte 2014 sein Buch über das Geschäft mit NS-Raubkunst neu auf, ergänzt um ein Kapitel zum Fall Gurlitt.² 2016 erschien „Gurlitts Schatz“ von Catherine Hickley, in dem die Journalistin nachzeichnet, wie Hildebrand Gurlitt – der Vater – im Auftrag der Nazis mit „entarteter Kunst“ handelte und gleichzeitig seine Privatsammlung aufbaute.³ Ebenfalls 2016 publizierten Meike Hoffmann und Nicola Kuhn „Hitlers Kunsthändler“, eine Biografie Gurlitts im Spannungsfeld von Kunstverstand, Selbsterhaltungstrieb (er hatte selber jüdische Vorfahren), Opportunismus und Profit.⁴ 2017 erschien eine rigorose Behördenkritik und Rehabilitationsschrift von Maurice Philip Remy, Autor und Dokumentarfilmer mit sicherem Gespür für publikumswirksame Inszenierungen.⁵ Das Kunstmuseum Bern schliesslich veröffentlichte im Herbst 2017 eine „Bestandsaufnahme Gurlitt“, mit Informationen zur Provenienz der Sammlung.⁶

Eine Frage blieb bei all den Publikatio-

¹ Esther Tisa-Francini / Anja Heuss / Georg Kreis, *Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution* (Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Band 1), Zürich 2016 (1. Aufl. 2001).

² Stefan Koldehoff, *Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst*, Frankfurt am Main 2009; Ders., *Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst und der Fall Gurlitt*, Berlin 2014.

³ Catherine Hickley, *Gurlitts Schatz. Hitlers Kunsthändler und sein geheimes Erbe*, Wien 2016 (Orig.: Munich Art Hoard. Hitler's Dealer and His Secret Legacy, London 2016).

⁴ Meike Hoffmann / Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895–1956*, München 2016.

⁵ Maurice Philip Remy, *Der Fall Gurlitt. Die wahre Geschichte über Deutschlands größten Kunstskandal*, München 2017.

⁶ Kunstmuseum Bern / Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.), *Bestandsaufnahme Gurlitt*, München 2017. Laut dem Autorenteam des hier besprochenen Buchs bot Maurice Philip Remy dem Kunstmuseum Bern rund 25.000 Seiten Geschäftsakten von Gurlitt an gegen eine Entschädigung von 430.000 Franken „für die elektronische Aufbereitung“. In Bern ging man allerdings nicht darauf ein (S. 30).

nen offen: Wieso Bern? Zwei Historiker und eine Kunsthistorikerin, damals alle bei der Berner Zeitung tätig, legen in „Der Gurlitt-Komplex: Bern und die Raubkunst“ Antworten vor. Gurlitts Vermächtnis sei die Konsequenz „eines Beziehungsnetzes“ und „historische[r] Kontinuitäten“, heißt es in der Einleitung (S. 7). In der Folge werden der großbürgerliche Hintergrund und die transnationalen Fäden dieses Beziehungsnetzes beleuchtet.

Hildebrand Gurlitt war als Museumsdirektor in Zurich, wo er sich für die Avantgarde einsetzte, Opfer der NS-Politik; später wurde er als Kunsthändler der Nazis Profiteur. Die Schweiz war sein wichtigster Handelsplatz. Das Buch beleuchtet die engen Beziehungen zwischen privaten Sammlern und professionellen Händlern (zwischen Kapitalanlage und der „Kunst der Versteigerung“) und die Berner Verstrickungen in zweifelhafte Geschäfte. Die Galerie Klipstein – später Kornfeld – und der Kunsthändler Roman Norbert Ketterer erhalten dabei viel Platz. Auch drei Interviews sind abgedruckt: eines mit Sabine Rudolph, der Anwältin der Nachkommen des Bankiers Jakob Goldschmidt, eines mit Wolfgang Henze, der die Galerie Henze & Ketterer führt, und eines mit Eberhard Kornfeld, Gurlitts Kunsthändler des Vertrauens.

Waren moralische Fragen beim Kauf und Verkauf von Kunst zur Zeit des Nationalsozialismus in der Schweiz ein Thema? Dass es durchaus einen Ermessensspielraum gab, wird im Buch anhand eines Zitats des Berner Kunstsammlers Hermann Rupf belegt. Im Mai 1939, wenige Wochen vor der berühmten Auktion Theodor Fischers in Luzern, bei der 125 Werke „entarteter Kunst“ unter den Hammer kamen, schrieb er an einen befreundeten Galeristen: „Was die Vente der deutschen Bilder in Luzern anbetrifft, bin ich auch der Meinung, es sollte niemand kaufen, damit die Bande nur Spesen und keinen Verkauf hätte. Das wäre herrlich. Oder dann alle Bilder nur zu ganz niedrigen Preisen erwerben, keiner hochbieten“ (S. 161). Rupf bot in Luzern dann aber trotzdem kräftig mit. Viele teilten in der Schweiz die Haltung des Direktors des Basler Kunsthouses, der fand, ein Tausch von „ewigem Kulturgut gegen rasch veraltende Kanonen“ sei in jedem Fall gerechtfertigt.⁷

Die Stärken des Buches liegen darin, den Blick über Gurlitt hinaus auszuweiten. Das Autorenteam bietet ein gut recherchiertes Panorama des Handels mit Bildern zwischen Deutschland und der Deutschschweiz, diesem kontinuierlich weitgehend einheitlichen Wirtschaftsraum. Die Nachteile liegen eher in der Textorganisation. Der Aufbau ist nicht immer schlüssig nachvollziehbar, es gibt abrupte Zeitsprünge und Redundanzen – es bleibt der Eindruck von etwas Zusammengebasteltem. Das Fazit aber leuchtet ein: Der Fall Gurlitt, als solcher weder außergewöhnlich noch ausnehmend skandalös, brachte bei der Aufarbeitung von Sammlungsbeständen in der Schweiz einen Stein ins Rollen, nachdem während Jahrzehnten weder der Bund noch die Museen willens waren herauszufinden, was in den Kellern genau lagert. In Bern wurde eine „Anlaufstelle Raubkunst“ geschaffen und 2016 veröffentlichte der Bund einen Bericht über den Stand der Arbeiten im Bereich der NS-Raubkunst.

Es ist eine zögerliche Gesinnungswende. Für geschehenes Unrecht gibt es juristische Verjährungsfristen, die moralische Frage aber verjährt nicht. Das sollte man nicht nur als Hypothek ansehen, sondern auch als Chance. Nicht mehr die Restitution wird in Zukunft das große Thema sein, sondern die Frage, wie man in öffentlichen Institutionen über die Etappen der Besitzverhältnisse und die oft verschlungenen Wege eines Kunstwerks informiert. Die Provenienzforschung, dieser einst marginale Zweig der Kunstgeschichte, ist zur Königsdisziplin aufgestiegen. Das muss in den Ausstellungsräumen sichtbar gemacht werden. Das Museumspublikum interessiert sich nicht nur für die schön gerahmten Ölgemälde, sondern auch für den sozial- und wirtschaftshistorischen Kontext dieser Bilder. Ihre Geschichte ist auch unsere Geschichte.⁸

⁷ Georg Schmidt an Fritz Hauser, 19. Mai 1939, zitiert nach Georg Kreis, „Entartete“ Kunst für Basel. Die Herausforderung von 1939, Basel 1990, S. 38.

⁸ Eidgenössisches Departement des Innern (EDI) und Eidgenössisches Departement für auswärtige Angelegenheiten (EDA): Bericht EDI/EDA über den Stand der Arbeiten des Bundes im Bereich der NS-Raubkunst im Zeitraum von 2011–2016, <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturerbe/raubkunst.html> (22.01.2017).

HistLit 2018-1-058 / Lea Haller über Meier, Oliver; Feller, Michael; Christ, Stefanie: *Der Gurlitt-Komplex. Bern und die Raubkunst*. Zürich 2017, in: H-Soz-Kult 01.02.2018.